



Rembrandt y la dialéctica del olvido y la memoria

Reflexiones a propósito de la iconografía
de las prácticas de la lectura.

El oído agita la mente más lentamente que el ojo.

HORACIO

OMAR DÍAZ SALDAÑA*

Resumen

En este ensayo se precisa la importancia de la investigación iconográfica de las prácticas de la lectura y la escritura, la cual llama la atención sobre el estudio de las obras de arte en tanto se ocupa del significado o asunto ligado a la manera como son representadas esas prácticas en la Historia del Arte. Se examina cómo en la obra de Rembrandt titulada *Dos sabios conversando* se representa la dialéctica, el diálogo, la tensión entre la práctica de la lectura en voz alta, ligada a la presencia de la voz y al sentido del oído y que en su temporalidad lleva el olvido; y la práctica de la lectura en silencio articulada esencialmente al ojo y a la mirada y cuya temporalidad se cimienta en la memoria.

Palabras Clave: Rembrandt, iconografía, dialéctica, prácticas de la lectura, olvido, memoria

Abstract

In this essay we will enlighten the importance iconography research has on the reading and writing practices, which call our attention on the study of the works of arts as it relates to the meaning or connections to how these practices are represented in the history of art. We will examine how the dialectic of the dialogue, the pressure between the practice of reading out loud tied to the presence of the voice and the hearing sense in the short term leads to forgetfulness; the practice of silent reading essentially linked to the eye, and stare, is temporality established in the memory, are represented in his work *Two Wise men conversing*.

Key words: Rembrandt, iconography, dialectic, reading practices, forgetfulness, memory

* Director-Editor revista *El Hombre y la Máquina*. Docente del Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle. MSc. en Enseñanza de las Ciencias Naturales. esc-filo@univalle.edu.co

Fecha de recepción: 09/03/05 fecha de aprobación: 30/03/05

Rembrandt, el pintor mas importante de Holanda y uno de los mayores genios del siglo XVII no nos dejó un legado teórico como Leonardo en el cual pudiéramos rastrear, examinar e indagar el camino que transitó en la creación de sus obras. Sin embargo, como afirma Gombrich, parece que conociéramos a Rembrandt acaso más íntimamente que a ninguno de los grandes maestros, porque a través de sus autorretratos podemos vivir sus alegrías y tragedias, la sonrisa del éxito y la mirada fría en su rostro como reflejo de su trágica bancarrota. Ese asombroso registro de los retratos de Rembrandt es, sin duda, el espejo de su alma.¹ El yo, el sí mismo de Rembrandt es inseparable de su proceso creativo pues su obra está basada en gran parte en la autorepresentación. El yo se transforma en objeto, en materia de su obra, concibiendo el alma humana como uno de los mayores milagros y el misterio más profundo. “Con los retratos de Rembrandt nos sentimos frente a verdaderos seres humanos con todas sus trágicas flaquezas y todos sus sufrimientos. Sus ojos fijos y penetrantes parecen mirar dentro del corazón humano”.² En sus cuadros logró representar los “movimientos del alma humana” en toda su dimensión. Fue capaz de introducirse en cada uno de los personajes que representaba y auscultar en lo más íntimo de sus preocupaciones. Desde temprana edad cuando inició su actividad como pintor independiente, a los 20 años, abriendo su propio taller en Leyden, su ciudad natal, Rembrandt supo representar en

cada una de las situaciones el estado interior del ser humano.

En el año de 1628, a los veintidós años, Rembrandt pintó *Dos sabios conversando*. Es una obra temprana del comienzo de su composición pictórica, época que Goethe ha calificado como la de “Rembrandt, el pensador”.³ En ella todavía no encontramos el claro oscuro clásico que ha distinguido la obra del pintor holandés, pero, sin embargo, ya se pueden observar los elementos esenciales de su concepción plástica y de manera general aquello que ha servido para definir en buena parte la pintura del siglo XVII.⁴ Hay un aspecto bien significativo en la obra de Rembrandt y particularmente en esa obra que poco se ha indagado y que se articula sustancialmente con las investigaciones realizadas sobre la cultura de lo escrito en la época moderna y especialmente en el siglo XVII.⁵ Se trata del examen de la representación plástica en relación a lo que ella puede aportar a la comprensión de las prácticas de la lectura y la escritura en las distintas épocas históricas; esfuerzo investigativo válido en tanto complementa los detallados trabajos realizados sistemáticamente, motivados por el libro pionero de Lucien Febvre y Henri – Jean Martin, publicado inicialmente en 1958 y titulado *L'apparition du livre*, en el cual se trata de caracterizar las distintas poblaciones de lectores y lectoras partiendo de la diversidad de presencia y asimilación del libro en el seno de los grupos sociales de una ciudad o región particular.

¹ Véase E. H. Gombrich. *Historia del Arte*, Editorial Debate, Madrid, 1997. Capítulo 20 p.413-433.

² Ibid. p. 423.

³ Véase Michael Bockemühl, *Rembrandt*, Benedikt Taschen, 1994, p.12-37.

⁴ Diferentes interpretaciones se han construido en relación a la Historia del Arte y especialmente respecto a la pintura del siglo XVII. Baste señalar el estudio que nos presenta E. H. Gombrich en sus obras y particularmente en *Historia del Arte y Arte e Ilusión*; Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*, o en *Idea*, especialmente. Sin embargo, quisiéramos señalar que al referirnos a la pintura del siglo XVII, la interpretación construida por Heinrich Wölfflin en su clásico libro *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, se precisa pertinente en el estudio de la obra de Rembrandt.

⁵ Véase *Historia de la Vida Privada*, dirigida por Philippe Ariès y Roger Chartier; e *Historia de la lectura, en el mundo occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier.

La iconografía de las prácticas de la lectura y de la escritura llama la atención sobre el estudio de las obras de arte en tanto se ocupa del significado o asunto ligado a esas prácticas, a la manera como son representadas en la historia del arte.⁶ A través de la iconografía como método de investigación se identifican formas, configuraciones en tanto representaciones de objetos, identificando sus relaciones y construyendo los acontecimientos, captando ciertas expresiones como la postura de un personaje, o el gesto de su mano, o su mirada, o la atmósfera del espacio interior en el cual se desarrolla la escena. En el estudio iconográfico la enumeración de los objetos y sus relaciones, de manera general, no agotan la investigación, complementándose con los temas y conceptos específicos manifiestos en las historias, alegorías, tales como son transmitidas por las fuentes literarias, es decir, por la tradición cultural, pues la obra de arte se articula decididamente en la cultura de los pueblos. Sin embargo, “sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por la investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición”.⁷ La metodología iconográfica, entendida en un sentido general, atraviesa por tres momentos en el proceso cognoscitivo

por aprehender la obra de arte. La primera etapa precisa de la descripción de los objetos y sus relaciones en tanto constituyen el mundo de los motivos artísticos; en segundo lugar el análisis propiamente iconográfico el cual constituye el mundo de la historia, en tanto conocimiento de la tradición y que requiere cierta familiaridad con los conceptos y temas específicos propios de lo representado; y finalmente el nivel propiamente interpretativo mediante el cual se articula la obra de arte a las “formas simbólicas”,⁸ en tanto hace parte de la cultura y debe ser pensada teniendo en cuenta las condiciones históricas de la subjetividad la cual se expresa a través de los temas y conceptos específicos. “Pero debemos tener presente que las categorías claramente diferenciadas que, en este cuadro, parecen designar tres esferas independientes de significación, se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea a la obra de arte como una totalidad”.⁹ Esta línea de indagación interroga al cuadro articulando el poder del logos, de la razón, con la actividad de ver, convocando al ojo como ventana del alma, pues por él “el entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obra de la naturaleza”.¹⁰ Se orienta la iconografía no hacia la mera descripción de las imágenes, sino que se construye una “semántica de las imágenes”, significado que depende conjuntamente de la obra y del marco interpretativo que se utiliza.¹¹

La iconografía de las prácticas de la lectura y de la escritura llama la atención sobre el estudio de las obras de arte en tanto se ocupa del significado o asunto ligado a esas prácticas, a la manera como son representadas en la Historia del Arte.

6 La discusión teórica que se presenta en este apartado recoge sucintamente el riguroso y detallado análisis que realiza Erwin Panofsky en su ensayo titulado *Iconografía e Iconología: Introducción al Estudio del Arte del Renacimiento*, publicado en su libro *El Significado en las Artes Visuales*. Sobre la iconografía como rama de la historia del arte Panofsky precisa: “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”

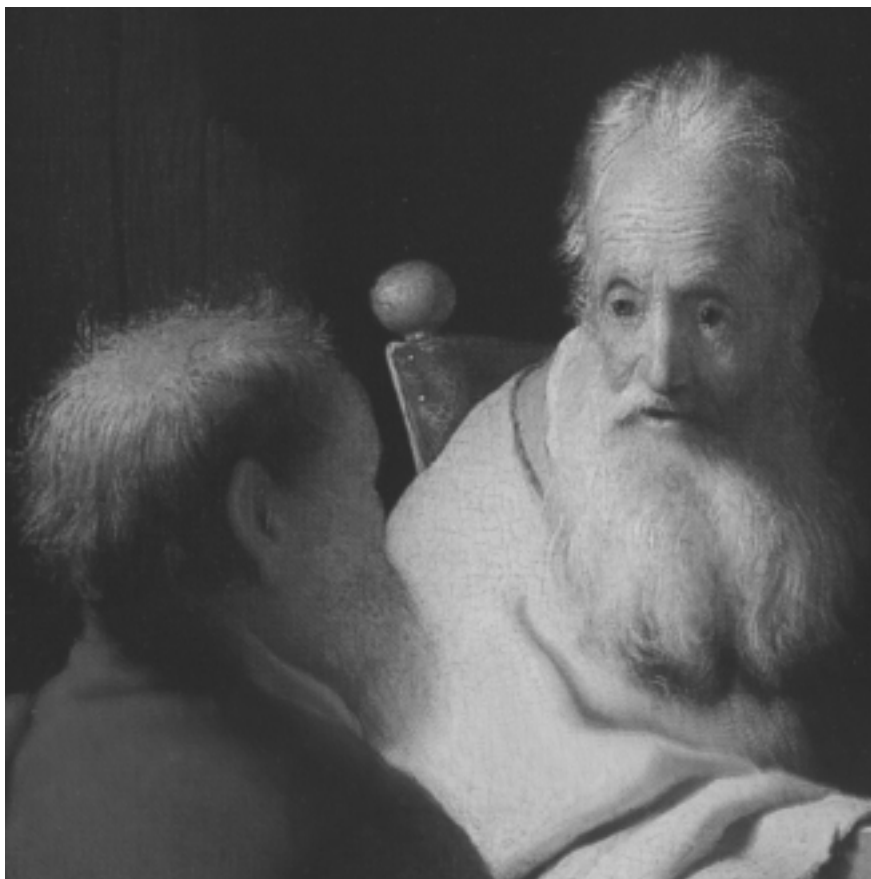
7 Erwin Panofsky, *El significado en las Artes Visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1925, p.58

8 El ser humano no se concibe solamente como un ser racional sino también como un ser simbólico. Esta precisión plantada por Ernst Cassirer aparece desarrollada en su ejemplar obra *La Filosofía de las Formas Simbólicas* y de manera sucinta en *Antropología Filosófica*.

9 Erwin Panofsky, *El significado en las Artes Visuales*, op.cit., p.58

10 Leonardo Da Vinci, *Cuadernos de Notas*, M.E. Editores, Madrid, 1995, p.11.

11 Robert Bonfil ha llamado la atención sobre la necesidad de desarrollar un trabajo investigativo ligado a la iconografía de la lectura. “La mención de las miniaturas nos invita a seguir nuestro análisis en esta dirección, intentando estudiar la práctica de la lectura tal y como está representada en el arte y en la literatura, en las autobiografías, en las memorias y en las recopilaciones de folclore en los testimonios indirectos de diferentes clases”. Robert Bonfil *La lectura en las comunidades hebreas de Europa Occidental en la época medieval*, en: *Historia de la lectura, en el mundo occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Editorial Taurus, Madrid, 1998, p.269.



Rembrandt.
Dos sabios conversando
 (¿San Pedro y San Pablo?) Detalle
 • 1628 • Óleo sobre madera

La obra de Rembrandt es rica en representaciones sobre las prácticas de la lectura y la escritura,¹² reflejando características propias de esas prácticas en el siglo XVII. Su estudio contribuye a la comprensión de la “mentalidad colectiva” de la época, de su cultura o si se prefiere de su visión del mundo. La lectura humanista, compartida y en voz alta o la lectura en silencio y visual que representa Rembrandt contrasta con la “subjetividad científica” en tanto y en cuanto lógica de la representación científica,¹³ toda vez que en los siglos XVI y XVII la gran transformación generada en el pensamien-

to humano tuvo su fundamento en el conocimiento físico – matemático y se construyó una lógica de la certeza que hacía de la representación científica la posibilitadora de la verdad. Nos enfrentamos a diferentes representaciones cada una de las cuales posee un contenido cognoscitivo distinto. Quizás la representación plástica de la lectura y la escritura en la obra de Rembrandt nos permite conocer con más detalle algunos aspectos del interior de hombre, sus gestos, sus preocupaciones, sus temores, sus angustias, que la noción abstracta del sujeto moderno ligada al *Cogito, ergo sum* cartesiano.¹⁴

Dos sabios conversando, tal vez San Pablo y San Pedro, dialogando sobre algún tema bíblico. Afirmábamos que es una obra temprana de Rembrandt, del año 1628, cuando tenía el taller en Leyden con su amigo Jan Lievens, conciudadano suyo y quien más tarde se iría a vivir a Amberes, centro comercial, en la cual haría fortuna. En el cuadro resalta el libro; el libro abierto, el texto escrito, tanto en el centro como en la parte superior derecha. Desde el punto de vista compositivo de la obra el libro divide casi simétricamente la escena adquiriendo un gran significado y contribuyendo al dramatismo del diálogo generado por la tradición cultural escrita. Como objeto material el libro está representado con profundo realismo; el pliegue de sus hojas nos enseña que esos textos han transitado una y más veces por las manos de sus lectores, insinuando no la lectura sino la permanente relectura de

12 Véase por ejemplo, además de *Dos sabios conversando*, *San Pablo encarcelado*, *La profetiza Ana*, *Jerenías llorando la destrucción de Jerusalén*, *El comerciante de Ámsterdam Nicolaes Ruts*, Jan Cornelisz. Sylviusz predicador, *Un joven afilando una pluma*, *La lección de anatomía del profesor Tulp*, Jean Rijcksen y Griet Jans, *S. El predicador menomita*, Cornelis Claesz. Anslo conversando con su esposa Aaltje, *Retrato de Titus escribiendo*, *Los síndicos de los pañeros*.

13 Véase al respecto sobre los problemas de la subjetividad en la modernidad: *La paradoja de la subjetividad científica*, Evelyn Fox Keller en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Paidós, 1994, p.143–182.

14 Véase de Descartes, *Meditaciones Metafísicas*, especialmente la segunda meditación, y el *Discurso del Método*. “Pero advertí en seguida que aun queriendo pensar, de este modo, que todo es falso, era necesario que yo que lo pensaba, fuese otra cosa. Y al advertir esta verdad -pienso, luego soy- era tan firme y segura que las suposiciones más extravagantes de los escépticos no eran capaces de conmovérlo, juzgué que podía aceptarla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba”. Descartes, *Discurso del Método*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p.94

lo escrito, afirmándose la idea de la práctica de la lectura no para la simple información sino para la meditación, para la permanente formación del espíritu. Percibimos el libro en su volumen, en su totalidad y casi tenemos la sensación de estar palpándolo al igual que San Pedro quien lo sostiene en sus rodillas y con el gesto de la mano derecha señala las próximas páginas sobre cuyo contenido dialogará con Pablo. El gesto es verdaderamente dramático. El libro no está pasivo en el cuadro toda vez que la conversación nace de la relación con él. No solamente percibimos el volumen, sino también la textura, lo suave y maleable de las hojas que ondulan. Ahora bien, mediante el libro Rembrandt logra el equilibrio compositivo ubicándolo en el extremo superior derecho y en un plano más profundo.

Volvamos a la imagen del libro abierto.¹⁵ Podría haber estado cerrado, simplemente como objeto decorativo en la pintura, pero no, aunque los personajes están estáticos, en posturas, momentáneos, la acción se manifiesta en la conversación y a través del libro, del contenido del texto escrito que potencializa y guía la actitud dialogante de San Pablo y San Pedro. En el centro de simetría se halla el libro. Pero no es sólo el lugar en la composición lo que hace del libro un elemento fundamental en el cuadro de Rembrandt. El pintor logra además, mediante el manejo de la luz y el contraste con la sombra que, el libro esté iluminado. El manejo de la luz es determinante en Rembrandt, pero la luz no está exclusivamente al servicio del esclarecimiento de

la forma, “a diferencia del arte clásico en el cual la luz y la sombra sirven fundamentalmente para explicar la forma exactamente igual que el dibujo”.¹⁶ En los cuadros de Rembrandt los momentos más importantes de la representación son iluminados con gran efecto. En la mayoría se iluminan los personajes principales, los protagonistas de la acción o incluso apenas las partes que se necesitan en la escena que sean más expresivas, mientras el resto, sobre todo el espacio secundario es sombreado, en el propósito de dramatizar más la acción de las figuras y llamar la atención en el espectador de las “expresiones emocionales”. En *Dos sabios conversando* vemos que la luz tiene como objetivo resaltar ciertos objetos de la escena y oscurecer otros hasta hacerlos desaparecer por completo, pues más del sesenta por ciento del cuadro se encuentra “a oscuras”, en sus distintas gradaciones, imprimiéndole esta característica el indistinto sello del barroco.¹⁷ La representación de San Pedro contiene una diversidad de tonalidades que van haciéndose cada vez más oscuras a medida que el observador se aleja del libro y mueve sus ojos hacia la parte inferior izquierda de la pieza. A través del manejo de las zonas claras y oscuras se orienta al espectador a dirigir así su atención, su mirada, al libro y al rostro de San Pablo. ¿Cómo logra Rembrandt ese objetivo? ¿Dónde nace la luz? El pintor ha ubicado un foco de luz en la parte izquierda que ilumina los objetos de la escena. ¿Cómo sabemos que existe tal foco de luz? Por la sombra. Sobre el mantel que cubre la mesa y el “folio” que se en-

La obra de Rembrandt es rica en representaciones sobre las prácticas de la lectura y la escritura, reflejando características propias de esas prácticas en el siglo XVII.

15 La metáfora del libro abierto es importante en la concepción moderna del pensamiento científico en el siglo XVII. Galileo Galilei en 1623 manifestó: “La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende la lengua, a conocer en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin los cuales es imposible entender ni una sola palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto”. Galileo Galilei, *El Ensayador*, Ediciones Sarpe, Madrid, 1984, p.61.

16 Heinrich Wölfflin, *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, Editorial Optima, Madrid, 2002, p.219.

17 Véase sobre el manejo de la luz y la sombra, el capítulo titulado *Lo claro y lo Indistinto* del Libro, de Heinrich Wölfflin, *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, op. cit., p.215–245.



cuentra sobre el atril observamos la sombra, efecto causado por San Pablo sentado que se interpone obstaculizando el viaje rectilíneo de la luz que emana del foco luminoso. La sombra producida está localizada en esa zona que estamos describiendo. La luz reflejada en el libro y percibida por el observador expresa buena parte de la fuerza y energía espiritual contenida en el cuadro de Rembrandt.

El libro abierto. San Pablo y San Pedro conversando. Esta representación del libro y la lectura colectiva remiten a las prácticas de la lectura propias de la vida cotidiana en los siglos XVI y XVII.¹⁸ La lectura en voz alta establece una doble función: por un lado permite comunicar lo escrito, dialogar y volver sobre el texto, en segundo lugar fomenta cierta forma de sociabilidad, de relacionarse en lo privado, en la intimidad, en la convivencia entre personas cultas. Más aún, la lectura en voz alta representada en *Dos sabios conversando* muestra que esa práctica de la lectura no es sólo una operación intelectual, cognoscitiva, abstracta, sino que se realiza en un espacio de intimidad, privado donde la gestualidad juega un papel determinante; percibimos con los ojos la voz de Pablo que le comunica a Pedro el mundo simbólico del texto. La representación del libro en Rembrandt rompe con la idea “según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad”,¹⁹ y “en contra de las formulaciones estructuralistas y semióticas más abruptas que localizan el significa-

do únicamente en el funcionamiento automático e impersonal del lenguaje”.²⁰ En *Dos sabios conversando* el texto se despliega ante los dos personajes que se han apropiado de él; ellos aparecen no como añadidura pues el libro adquiere en la acción, en el dramatismo del cuadro, significado en relación con los lectores, que con sus gestos hacen vivo el libro. El gesto de Pablo señalando con el dedo índice algunas líneas de la página del libro que sostiene Pedro permite pensar en la lectura con anterioridad al encuentro entre los dos sabios, lectura silenciosa que cada uno ha realizado previo al momento, al instante del diálogo. En la obra rembrantiana se conjugan a mi manera de ver, distintas prácticas de la lectura; por un lado la lectura en voz alta para socializar el texto y asentar el diálogo, la conversación, los distintos puntos de vista sobre los signos referentes, como soportes objetivos del sonido, de la voz, cuya energía se dispersa en el espacio y resuena en la memoria de cada uno de los interlocutores. Por otro lado la lectura en silencio, lectura previa al encuentro cuyo objetivo consiste en estudiar el texto de antemano con el propósito de comprenderlo. Esta práctica de la lectura está más ligada con la dimensión de la intimidad, confiada a los ojos fomenta el espíritu crítico contribuyendo a la agudeza del pensamiento y a la actitud del volver sobre sí mismo y el texto. La lectura en silencio alejada de la sanción y el reproche se encadena en buena parte con la ruptura del

18 Basta examinar la representación literaria reflejada en la novela *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg, en la cual se refiere la historia del molinero Menocchio quien murió en la hoguera en el siglo XVI por orden del Santo Oficio, el cual poseía una serie de libros y realizaba diversas prácticas ligadas a la cultura de lo escrito. Entre los libros contaba con la *Biblia*, *El Decamerón*, *El Corán*, entre otros. “Veamos antes que nada cómo consiguió Menocchio hacerse con estos libros. El único que sabemos con certeza que compró es el *Florilegio de la Biblia*, “el cual –decía Menocchio– compré en Venecia por dos sueldos”... el *Supplementum* de Foresti se lo regaló Tomaso Mero da Malmins. Todos los demás –seis sobre once, más de la mitad– se los prestaron. Son datos significativos que nos permiten entrever en una minúscula comunidad, una red de lectores que superan el obstáculo de sus exigüos recursos financieros pasándose los libros unos a otros”. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores S. A., Barcelona, 1981, p.64.

19 Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, *Historia de la lectura, en el mundo occidental*, op. cit., p.16.

20 Ibid, p.423. Roger Chartier ha llamado la atención en cómo la línea teórica hermenéutica y fenomenológica de Ricoeur ha constituido un valioso apoyo a la definición conceptual de las prácticas de la lectura. Baste citar un texto de Ricoeur que Chartier recoge significativamente: “Cabría creer que la lectura viene a añadirse al texto como un complemento que puede faltar [...] Nuestros análisis anteriores deberían bastar para disipar esa ilusión: sin lector que le acompañe, no hay acto ninguno configurante que actúe en el texto; sin lector que se le apropia, no existe en absoluto el mundo desplegado del texto”. Paul Ricoeur *Temps et récit*, Paris, Ed. Du Seuil, 1985, t. III, *Le temps réconté*, p.239. Citado en *Historia de la lectura*, op. cit., p.423.

código, de lo establecido, de la norma, promoviendo la herejía y la subversión.²¹ La lectura en silencio se desarrolla por lo general en un espacio privado a diferencia del espacio público de la lectura en voz alta. Desde esta perspectiva en *Dos sabios conservando* podemos construir interpretativamente la tensión entre ambas prácticas de la lectura. Este aspecto en la representación pictórica contribuya a hacer mucho mas dramática la acción; por un lado la “voz” de Pablo y por otro el texto escrito. ¿Cómo se relacionan? ¿la interpretación que le da Pablo al texto escrito corresponde con la construida por Pedro con anterioridad? Hay una distinción entre esas dos prácticas de la lectura. La lectura en voz alta consiste en comunicarse con otro pensamiento, mejor aún, con otra mente, estableciendo un diálogo entre distintas subjetividades, entre maneras diferentes de ver y construir el mundo. En cambio, en la lectura silenciosa la comunicación con ese otro pensamiento se realiza en soledad, “es decir, disfrutando de la potencia intelectual que uno tiene en la tranquilidad —y que la conversación disipa inmediatamente— continuando con el poder de la inspiración, permaneciendo en ese pleno y fecundo trabajo del espíritu sobre sí mismo”.²² El que lee en voz alta para otros —se puede leer en voz alta para sí mismo— dominará determinadas expresiones orales y gestuales, diferenciando cada una, teniendo en cuenta al otro en la manera en que sufre, que discrepa, que exhorta para llegar a lo mas hondo del espíritu del que escucha; se trata de la “razón vuelta hacia fuera” y no como la lectura silenciosa de la “razón sobre sí misma”.



Los ojos fijos y penetrantes que van a lo hondo del corazón humano, el gesto de las manos y el libro configuran tres elementos esenciales que hacen de *Dos sabios conversando* un cuadro sobre el que uno vuelve una y otra vez y siempre le impresiona su fuerza, su energía, su vitalidad. Quizás hay algo que apenas se insinúa, borrosamente, propio del estilo de Rembrandt, relacionado no solamente con su concepción pictórica, en donde lo definido a través de la precisión de la línea, de “la delimitación uniforme y clara de los cuerpos que proporciona al espectador un sentimiento de seguridad”²³ da paso a una representación en donde los contornos no son continuos y las superficies palpables parece que se desva-

Rembrandt.
Dos sabios conversando
(¿San Pedro y San Pablo?) Detalle
• 1628 • Óleo sobre madera

21 Véase, Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, *Historia de la lectura*, op. cit., p.189–230.

22 Marcel Proust, *Sobre la Lectura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003, p.33. En ese ensayo de 1906 Proust precisa su concepción sobre la lectura y dialoga críticamente con la posición cartesiana la cual señala que “la lectura de todos los buenos libros es como una conversación con las personas mas interesantes de los siglos pasados que fueron sus autores”. Sobre el texto cartesiano véase René Descartes, *Discurso del Método*, Editorial Tecnos, Madrid, 1990, p.8

23 Heinrich Wölfflin. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, op cit., p.40.

necen. La mirada de San Pablo es borrosa, los ojos no están definidos absolutamente a través del dibujo, haciendo de su mirada una mirada penetrante y escrutadora que, no va dirigida absolutamente a Pedro con quien dialoga sino que el observador siente también que lo mira. Hay en ella cierto ensimismamiento, abstraída y como mirando sobre sí misma, como si él estuviese sólo, meditando sobre el texto, en silencio. Esa característica hace aumentar la impresión de ‘naturalidad’ en la conducta de las figuras pues parecen reales y espontáneas. La ‘voz tenue’ hace resonancia con la mirada, sus labios escasamente abiertos permiten apenas que la voz se escuche. La acción de conversar no se agota al hablar y al escuchar; la conversación está determinada por múltiples acciones y particularmente por el propio gesto de escucha de Pedro. El espectador percibe la acción de reflexión interna de Pablo al hablar y ‘entiende lo que está pensando’ la figura del apóstol. Más aún, no se trata aquí tanto del contenido de la reflexión sino el hecho de que al espectador se le ha invitado a pensar, a reflexionar, a interpretar el libro. Este recurso utilizado magistralmente por Rembrandt²⁴ hace que el espectador pueda captar la acción misma mediante su propia percepción.

Rembrandt hace “que la pintura nos hable”. Esta imagen contrasta con la idea expresada en el Fedro y que configura en la cultura occidental las hermosas y profundas meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria: “Es impresionante, Fedro, lo que pasa

con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida, pero si se les pregunta algo responden con el más altivo de los silencios, lo mismo pasa con las palabras escritas”.²⁵ Las imágenes, las representaciones pictóricas, al igual que las palabras que componen el libro, el texto escrito, se presentan ante los ojos. Ambas son para los ojos y no para el oído. A la escritura y a la pintura les falta vida, son pura imagen, imitación de la vida, no hablan, no escuchan, no pueden comunicarse, niegan el diálogo. Es el silencio de las imágenes. “Así como la pintura imita a la vida, y su lejanísima imitación se pone de manifiesto en el silencio que, inevitablemente, la circunda, la escritura también es silencio”.²⁶ La concepción que se expresa en el texto platónico se funda en una interpretación de la vida en tanto se construye como una posibilidad de preguntar y responder. La voz, la palabra hablada a diferencia de la escrita no se mueve en el tiempo de la memoria, en el pasado que se recuerda, “sino en la inmediata temporalidad que justifica y funda toda forma de expresión. La voz no empieza y termina en sí misma sino que viene de alguien que, en un espacio y un tiempo concreto, se dirige a alguien”.²⁷ Se establecen entonces dos categorías que nos permiten pensar esas dos prácticas de la cultura de lo escrito; por un lado la inmediata temporalidad que define las relaciones intersubjetivas entre los hombres; y por otro lado, el tiempo abstracto, el tiempo de la memoria, “el tiempo ido”, el cual

24 Véase Michael Bockemühl. *Rembrandt*, op.cit, p.13-29.

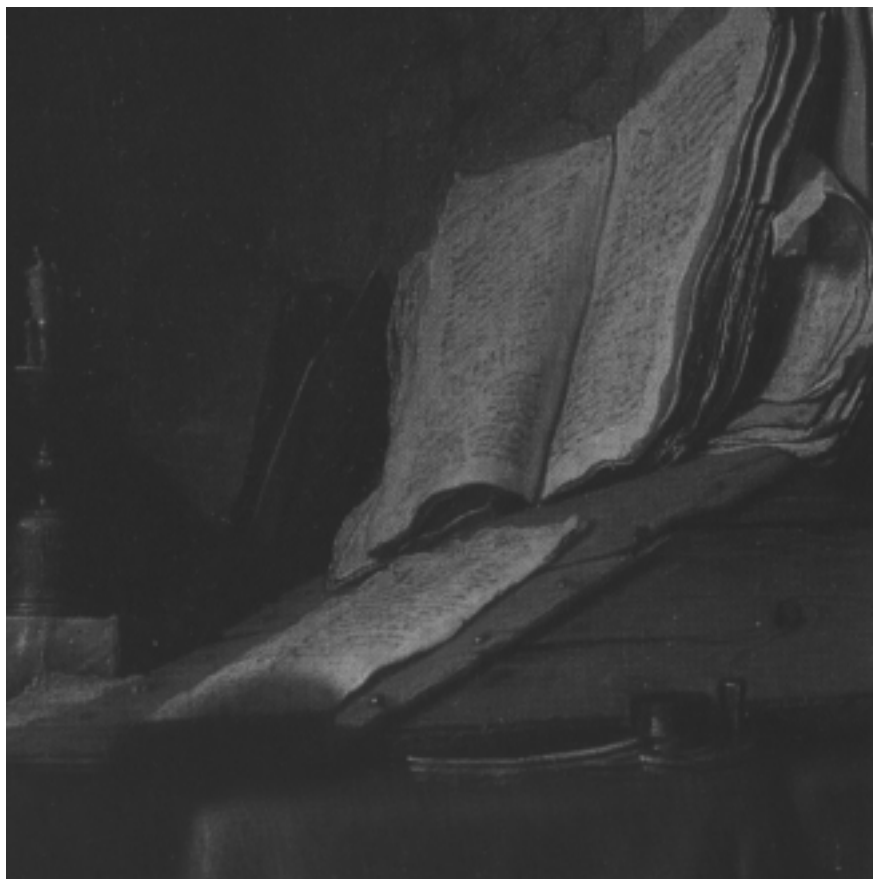
25 Platón, *Fedro*, Planeta De Agostini, Barcelona, 1997, p.108. Para un estudio detallado y riguroso del texto platónico sobre el mito de la escritura y la memoria, véase los hermosos ensayos de Emilio Lledó, *El Surco del Tiempo y El Silencio de la Escritura*. Este ensayo sobre Rembrandt y la cultura de lo escrito se ha nutrido en buena parte de las sugerentes y poéticas meditaciones del filósofo español sobre el mito platónico. De manera particular en este apartado recojo ligeramente algunos de los problemas planteados en relación a la escritura y la lectura precisados en los textos de Emilio Lledó.

26 Emilio Lledó, *El Surco del Tiempo*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992, p.103

27 Ibid, p.105

no establece relaciones entre sujetos determinados, específicos, que gesticulan cuando pronuncian la palabra, sino entre sujetos indeterminados, ausentes. Es la ausencia, el silencio de las imágenes que nos invita al diálogo, “pero si se les pregunta, responden con el más altivo de los silencios”. No solamente se diferencian en cuanto a su temporalidad, sino también respecto a su existencia en el espacio. El libro, el texto escrito, crea distancia producto de su mudez, de su silencio, correspondiendo en buena parte a su génesis, pues el hombre cuando escribe deja que el tiempo fluya en resonancia con su espíritu, y su pensamiento va construyendo cada instante la soledad sin preocuparse por el otro, y en el “acto de escritura” lucha con cada palabra, con cada línea, retrocede, borra, y hace quizás de su existencia, de su tiempo y espacio, una forma distinta de intersubjetividad.

La pintura y la escritura se presentan ante los ojos. Este hecho constituye una significativa concepción epistemológica, aparece el ojo como instrumento fundamental para el conocimiento, adquiriendo la representación a través de las imágenes una gran importancia. La imagen gráfica es imitación; así lo precisa el texto platónico. Los símbolos del texto escrito al igual que la representación plástica de la pintura traen al presente aquello que está ausente; “la presencia de la ausencia”. El objeto que la pintura representa se encuentra ausente y ella evoca y trata de recoger en el lienzo miméticamente el mundo de la vida. La representación es simple y llanamente mero fenómeno, “imágenes que nos engañan”. Al lenguaje escrito le ocurre algo parecido a la pintura, pues “la escritura lleva a cabo otra mas sutil forma de imitación: la del pensamiento. Porque



Rembrandt.
Dos sabios conversando
(¿San Pedro y San Pablo?) Detalle
• 1628 • Óleo sobre madera

aunque escrito es el lenguaje, el *lógos*, el que entrelaza en los signos de las letras y esos signos son, como diría el texto aristotélico imitación de los sonidos”.²⁸ Se enfrenta entonces el *lógos* a la imagen. Dos formas de conocimiento, la una articula el diálogo, la oralidad, y la otra, el silencio de las imágenes. A pesar de la diferencia desde el punto de vista epistemológico entre estas dos formas de acercarse al objeto por conocer, ambas establecen la necesidad de los símbolos para la representación de la realidad, pues es mediante ellos que la mente estructura el pensamiento. El hombre construye esos símbolos al cobrar conciencia de la necesidad de aprehender la realidad en la complejidad de sus facetas. Pero por otra parte, existe una relación entre la escritura y la palabra hablada. El silencio de la escritura, su ausencia,

²⁸ Ibid, p.109.

busca sentido en su plena identificación con la palabra hablada, con el lector que le restituye el verdadero significado a esos signos inertes, sin vida. Leer es pues oír, identificar la imagen visual con la imagen acústica, con los sonidos articulados en el acto de la lectura pues en la imagen acústica podemos ver al hombre concreto pleno de espíritu que, haciendo uso de la voz en tanto onda que se esparce y se mueve en el aire, se comunica con el otro. La escritura llena entonces sus signos al relacionarlos con aquella voz que los pronuncia, conectando “sus significados con el mundo de la oralidad en donde esos significados habían nacido”,²⁹ toda vez que primero fue el “verbo” y luego se “hizo escrito”.

La modernidad se orientó, no sólo en la reflexión teórico-filosófica, hacia el acento de lo visual, de la imagen. Ya Leonardo Da Vinci había insistido en el lugar que juega el ojo en el proceso del conocimiento. “El ojo, que es la ventana del alma, es el órgano principal por el que el entendimiento puede tomar la mas completa y magnifica visión de las infinitas obras de la naturaleza”. En la perspectiva de la significación epistemológica del ojo, de la vista como más digno sentido, Leonardo lo califica como ventana abierta al espectáculo de la naturaleza. La fuerza de esta metáfora fue conceptualizada por Johan Huizinga en *El Otoño de la Edad Media* cuando llamó la atención sobre el lugar que jugó la imagen en la cultura del Renacimiento: “el rasgo fundamental del espíritu de la última Edad Media, es su carácter preponderantemente visual. Este rasgo es en cierto modo el reverso

de la decadencia del pensamiento. Solo se sigue penando en representaciones visuales. Todo lo que se quiere expresar es recogido en una imagen óptica”.³⁰ Esta afirmación de Huizinga adquiere mayor significación si pensamos en la Perspectiva Clásica, esa gran conquista del pensamiento humano producida en el Quattrocento, mediante la cual se construye una nueva concepción del espacio y que contiene en sí una imagen de la subjetividad, pues la Perspectiva ubica al ojo, explícitamente, en un punto especial desde el cual se efectúa la observación, “poniendo en evidencia la necesidad de reconocer las diferencias a que da lugar un cambio de punto de vista”.³¹ El fundamento de esa construcción de lo “real-pictórico” ya lo expresaba Leonardo con profunda claridad, significando el lugar del ojo, no solo teniendo en cuenta el papel que juega en la representación plástica sino como parte fundamental de su concepción epistémica: “la pintura se fundamenta en la perspectiva, que no consiste sino en el exacto conocimiento de los mecanismos de la visión, mecanismos que tan solo entienden de la recepción de las formas y colores de todos los objetos situados ante el ojo, por medio de una pirámide. Digo por medio de una pirámide porque no existe objeto, por diminuto que sea menor que el lugar del ojo donde esas pirámides convergen”.³²

Un aspecto que gravita en la representación pictórica de Rembrandt y que ha motivado estas reflexiones es indudablemente el contenido religioso del cuadro. G. K. Chesterton en su magistral prosa dijo en una ocasión que el problema de los protestantes no era que

²⁹ Ibid, p.109.

³⁰ Johan Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, Ediciones Altaya, Barcelona, 1995, p.409

³¹ Evelyn Fox Keller, *La Paradoja de la Subjetividad Científica*, op cit, p.149

³² Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p.114

leyeran o no la Biblia, sino que cada uno leía su propia Biblia. Rembrandt analizó el significado de muchos pasajes de la Biblia y los interpretó de una manera particular apoyándose en el diálogo sostenido con predicadores y eruditos a quienes retrató.³³ *Dos sabios conversando* tal vez recoge pasajes del Nuevo Testamento en los cuales San Pablo y San Pedro discuten sobre el sentido de la fe y acerca del evangelio. En la representación pictórica San Pablo se encuentra de frente y en la composición geométrica triangular –San Pablo, San Pedro y el libro– vemos que sobresale por encima de San Pedro que lo escucha. No vemos el rostro del anciano que se encuentra de espaldas al observador, sin embargo, nos lo imaginamos, atento a las palabras y a la voz, a los ojos y a la mirada, del otro anciano que escasamente abre los labios para comunicarse. Este aspecto es profundamente intencional en el cuadro, toda vez que en los personajes de Rembrandt la mirada, los ojos, son la ventana del alma. En la tradición bíblica San Pablo representa la educación y la formación académica pues fue educado con toda la rigidez en las doctrinas cristianas y aprendió entre otros el idioma griego que era la lengua culta de la época; San Pedro fiel a sus orígenes de pescador del mar de Galilea, carecía de estudios e hizo de su fuerte personalidad y su cercanía al maestro una fortaleza para convertirse en permanente portavoz del grupo, hasta tal punto que su nombre Simón o Simeón también llamado Pedro que significa “piedra” (petra en latín) sobre la que habría de iniciarse la edificación de la Iglesia de Cristo. En *Carta a los Gálatas*³⁴ encontramos específicamente la discusión y la oposición de San Pablo a San Pedro por su ac-



ción ante los gentiles. En ese sentido podemos pensar que el cuadro Rembrantiano recrea episodios bíblicos, sin embargo, si nos separamos del contexto histórico que posiblemente representa la obra, los personajes pueden ser dos ancianos cultos, dialogando sobre un tema que se encuentra en un libro, en un texto escrito. Dos ancianos que el saber, el conocer y la vida los ha hecho sabios. Al aproximarnos al cuadro en la perspectiva de esta reflexión, el libro representado podría ser la Biblia, dándole una mayor importancia al contenido de la obra y al libro, toda vez que etimológicamente la palabra Biblia está ligada a Byblos antiguo puerto fenicio cuya mercancía principal era el papiro egipcio, soporte material de la escritura. Pero Rembrandt universaliza el acontecimiento representado despojándolo de la tradición bí-

Rembrandt.
Dos sabios conversando
(¿San Pedro y San Pablo?) Detalle
• 1628 • Óleo sobre madera

33 Véase Kenneth Clark, *Introducción a Rembrandt*, en especial el capítulo 5, titulado *Rembrandt y la Biblia*.

34 *Santa Biblia*, Carta a los Gálatas 1:11

Rembrandt representó quizá como ningún otro artista de su época la dialéctica, el diálogo entre la práctica de la lectura en voz alta y la práctica de la lectura en silencio.

blica. Pensábamos en la escena sin hacer alusión a la historia y al nombre del cuadro y esencialmente percibíamos dos ancianos que dialogaban sobre lo que han leído y estudiado con profundo detenimiento. Ese detenerse, ese volver sobre el texto, es reforzado por la pluma que podemos observar en el extremo derecho de la pintura. La lectura en voz alta y en silencio se articula con la actividad, no solo del pensamiento sino de manera especial con la necesidad de consignar por escrito la indagación, la reflexión, escribiendo, anotando las vivencias y pensamientos que se desprenden de la meditación sobre lo leído. Se lee no como pasatiempo, como disfrute, sino con el propósito de formar el espíritu.

La representación de la vida religiosa en Rembrandt y particularmente en *Dos sabios conversando* no expresa la fe en forma trascendente sino empírica y humana. Los personajes son humanos y expresan “el estado de sus almas” por encima del contenido histórico-religioso. “Lo religioso está en la cualidad de los hombres y reside en lo íntimo de ellos sean inteligentes o torpes, vivaces o indolentes. Podrían creer o hacer lo que quisieran; pero tienen a la devoción como una determinación de su ser objetivo en general, que se ilumina de un modo tanto mas claro en su conducta que es terrenal por su contenido, por ser la propia coloración de sus personalidades”.³⁵ La personalidad del anciano que dialoga de frente y que puede ser percibida por el espectador surge del interior, de la individualidad, entendida como fuente de valor, adherida al propio hombre como parte de su vida. Rembrandt logra técnicamente el objetivo de

convertir sus escenas en expresiones del ser religioso, gracias a la luz. Georg Simmel que tan profundamente meditó sobre la fundamentación filosófica y particularmente metafísica de la obra de Rembrandt señala cómo la “luz se comporta como la expresión del ser religioso de sus figuras, que llevan en sí mismas e inmediatamente la significación así designada sin algún trascendente o algún contenido dogmático lo hiciera visible en ellas. Esta luz, en cuanto realidad natural, es por decirlo así, religiosa, tal como lo son aquellos hombres en cuanto realidades anímicas”.³⁶ Quizá sea esta característica la que hace de *Dos sabios conversando* la representación de individualidades que trascienden lo inmediato del contenido histórico representado, configurando una escena donde el libro, la escritura, la lectura en voz alta y en silencio se universalizan, negando la forma particular y reflejando la dinámica espiritual del hombre.

El entendimiento de las prácticas de la lectura en el siglo XVII y especialmente lo relativo a la iconografía de dichas prácticas está, en buena parte, ligado a lo visual y a una teoría del conocimiento que funda sus raíces en la necesidad de expresar a través de imágenes el conocimiento del mundo. Se afirma esta idea no en el “silencio de las imágenes” sino en la conciencia del papel que juegan las imágenes en la conceptualización y de manera general en la abstracción del conocimiento.³⁷ En *Dos Sabios Conversando* Rembrandt logra representar las prácticas de la lectura haciendo uso del poder de la palabra, del diálogo, de la oralidad, y, por otro lado de la importancia de la vista, del ojo, como esencial en relación con aque-

35 Georg Simmel, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del Arte*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1950, p.158

36 Ibid, p.185-186

37 Sobre los problemas relativos a la relación imagen y conocimiento es significativo el libro *Imagen y Conocimiento*, editado por Hace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith. En ese libro se estudia desde una perspectiva actual “cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos”, articulando diversas perspectivas teóricas.

llo que está escrito y cuyos signos necesitan de él para que los descifre, los decodifique, dándoles significado en correspondencia con las cosas del mundo. Se presenta entonces una estrecha ligazón dialógica entre la lectura en silencio y la lectura en voz alta estableciéndose como un flujo bidireccional entre ellas. Se afirma cierta tensión en esa representación pictórica y podemos percibir en el rostro de San Pablo que busca llegar quizá a un punto de acuerdo con San Pedro que atentamente lo escucha. La lectura en voz alta, ligada al oído, a la voz y circunscrita a una temporalidad local, instantánea, no se constituye esencialmente en torno a la memoria, toda vez que el presente, el aquí y el ahora, no necesita de la memoria para su existencia. Es tal vez el olvido. El viento dispersa la voz y la onda va degradándose en el fluir espontáneo de la dirección del tiempo. La lectura en voz alta lleva ella misma su propia negatividad, pues es el olvido. Pero no es sólo negatividad, olvido, es también y fundamentalmente vida, caracterizada — como lo afirma el texto platónico — en el lenguaje como oralidad. Pues “la vida no es solo presencia masiva, espacio ocupado por un cuerpo, realidad situada ante nuestros ojos, sino que es, fundamentalmente, ese aire semántico que articula en cada momento del tiempo, sonidos significativos a través de los que se abre el mundo y se constituye la conciencia”.³⁸ Se concibe la práctica de la lectura en voz alta como una actividad en la cual el lector

necesita del otro para que pueda materializarse, y no aquella lectura individual realizada en voz alta. En ese sentido quizá podemos pensarla como olvido; transcurrida la inmediata presencia de la lectura y de aquellos que la practican en un espacio concreto y particular, llega entonces el silencio y el olvido. La lectura en silencio, mediatizada por la soledad está marcada por el ojo y “esencialmente hecha en la escritura”, sustentada en el universo de las letras. Su temporalidad no depende de la relación del lector con el otro, sino que se estructura en un volver sobre lo escrito, no sobre la voz viva, natural, del lenguaje de la vida. La práctica de la lectura en silencio se ancla en la trama de la peculiar existencia de los objetos textuales, rescatando prodigiosamente “el tiempo de su irremediable fluir, de su inmersión en el pasado y mantenerlo vivo, convertido incluso en futuro, porque bajo la forma de la escritura todo tiempo es ya futuro”.³⁹ La lectura en silencio nutre entonces sus raíces de la memoria.

Rembrandt representó quizá como ningún otro artista de su época la dialéctica, el diálogo, la tensión entre la práctica de la lectura en voz alta, ligada a la presencia de la voz y al sentido del oído y que en su temporalidad lleva el olvido; y la práctica de la lectura en silencio articulada esencialmente con el ojo y la mirada y cuya temporalidad se cimienta en la memoria. Rembrandt recreó magistralmente en *Dos sabios conversando* la dialéctica del olvido y la memoria, ●

³⁸ Emilio Lledó, *El Surco del Tiempo*, op cit, p.102

³⁹ Ibid, p.44